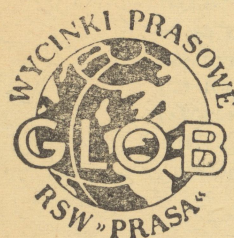


268

St. Edward Bury

1 wieść władzę?



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ZYCIE I MYŚL

WARSZAWA, UL. MOKOTOWSKA 43
wydanie

Nr 78 z dn. III - VII 1970

PZG „Prasa“ Bydg.: 1196/70 — 12 000 000

is bezsensownie potwornie i coraz dalej... Jeżeli ma nas dopędzić, aby stać się nareszcie współim świecie żyć nie chcę.

.. Spotęguję ci tę groteskowość i nowoczesność...

okusie zmierzenia się z prawdziwym światem tej piekielnej irracjonalnej grotesce.

Andrzej Trzebiński: „Aby podnieść różę”.

42 roku sztuki. No — nie całkiem. Riza Obliwia nie słowa Arioniego, zamykające prapremierowe nie autorskim (2) inaczej. Po jednakowo brzmiących: „Schodzę, aby podnieść nieprawdziwą różę, iała biednej naiwnej Rize”, Arioni mówi w zakończenie to uczynić, muszę się stać człowiekiem, który twórcę refrenów społecznych i którego jedynymi w coś tam jeszcze wierzą. Stać się muszę

o, ale jest chyba to samo. Różnica polega na przejściu przez Arioniego władzy jest umotywowana dał motywację w płaszczyźnie strategii. Myślenie dramaturgiczne i dojrzałość twórcy spektakla — właśnie takim jednoznaczny męskim akcen-

Stąd tytuł tych refleksji: „Aby podnieść władzę?”, o Trzebińskim — dramaturgu, o jego jedynej sztuce pt. „Aby podnieść różę”, o jej prapremierowym kształcie scenicznym. Dwoje ludzi pod ciśnieniem tego samego irracjonalnego absurdu. Skapitulować przed nim, ulec mu — jak Riza, czy go przewyciężyć, mądrze nad nim zaplanować — jak Arioni.

Czy nie krzywdzę Rize? Czy rzeczywiście skapitulowała? Czy uległa „tej piekielnej grotesce”, która „potwornie bezsensownie” w absurdalną nieskończoność? Riza nie potrafiła opanować jej intelektualnie, dlatego stanęła przed nią inna alternatywa niż przed „docentem czy profesorem” Arionim: uwierzyć lub chociażby pogodzić się, a więc podporządkować się, lub też odrzucić ten świat absurdalnej groteskowej grozy, odrzucić przez odejście, wyjść z tej koszarnej klatki absurdu innymi drzwiami niż Arioni, drogą wyrzuconej przez nią dwukrotnie piłeczki pingpongowej, drogą wyrzuconego przez Arioniego niedopałka papierosa i czerwonej kokardy, którą mu podarowała za jego genialny pomysł grania w ping-ponga bez piłeczki.

To była alternatywa subiektywna. Ale wydarzenia postawiły ich przedtem przed inną alternatywą, której tamta była jedynie pochodną, przed alternatywą konkret-

- 1) Andrzej Trzebiński: *Aby podnieść różę*. Prapremiera w warszawskim Teatrze im. S. Jaracza „Ateneum” na Scenie 61. Reżyseria Janusz Warmiński, scenografia Ewa Stankiewicz.
- 2) „Tygodnik Powszechny” nry 7, 8, 9/1956.

268
St. Edward Bury

Aby podnieść władzę?

RIZA: Ten pingpongowy bezsens bezsensowieje potwornie i coraz dalej... Jeżeli to są drogi, po których świat ma nas dopędzić, aby stać się nareszcie współczesnym światem — to ja w takim świecie żyć nie chcę.

(...) Ralf, to ponad siły kobiety... Spotęguję ci tę groteskowość i nowoczesność...
(skacze przez okno)

ARIONI: Uległem moralnej pokusie zmierzenia się z prawdziwym światem i prawdziwymi ludźmi przeciw tej piekielnej irracjonalnej grotesce.

Andrzej Trzebiński: „Aby podnieść różę”.

To z trzeciego aktu napisanej w 1942 roku sztuki. No — nie całkiem. Riza Obliwia istotnie to mówi, natomiast cytowane słowa Arioniego, zamykające prapremierowe przedstawienie(1), wyglądają w tekście autorskim(2) inaczej. Po jednakowo brzmiących — w sztuce i na scenie — słowach: „Schodzę, aby podnieść nieprawdziwą różę, która musi gdzieś leżeć w pobliżu ciała biednej naiwnej Rیزی”, Arioni mówi w zakończeniu sztuki: „Ale na to, by móc to uczynić, muszę się stać człowiekiem, którego biorą wszyscy żartobliwie jako twórcę refrenów społecznych i którego jednocześnie słuchać nie chcą, ponieważ sami w coś tam jeszcze wierzą. Stać się muszę dyktatorem, mistrzu”.

To nie jest wprawdzie tak samo, ale jest chyba to samo. Różnica polega na tym, że u Trzebińskiego decyzja przejścia przez Arioniego władzy jest umotywowana w płaszczyźnie taktyki, a teatr dał motywację w płaszczyźnie strategii. Myślę, że gdyby Trzebiński miał doświadczenie dramaturgiczne i dojrzałość twórcy spektaklu, Janusza Warmińskiego, być może właśnie takim jednoznacznym męskim akcentem zakończyłby swoją sztukę.

Stąd tytuł tych refleksji: „Aby podnieść władzę?”, o Trzebińskim — dramaturgu, o jego jedynej sztuce pt. „Aby podnieść różę”, o jej prapremierowym kształcie scenicznym. Dwoje ludzi pod ciśnieniem tego samego irracjonalnego absurdu. Skapitulować przed nim, ulec mu — jak Riza, czy go przewyciężyć, mądrze nad nim zaplanować — jak Arioni.

Czy nie krzywdzę Rیزی? Czy rzeczywiście skapitulowała? Czy uległa „tej piekielnej grotesce”, która „potwornie bezsensowieje” w absurdalną nieskończoność? Riza nie potrafiła opanować jej intelektualnie, dlatego stanęła przed nią inna alternatywa niż przed „docentem czy profesorem” Arionim: uwierzyć lub chociażby pogodzić się, a więc podporządkować się, lub też odrzucić ten świat absurdalnej groteskowej grozy, odrzucić przez odejście, wyjść z tej koszmarnej klatki absurdu innymi drzwiami niż Arioni, drogą wyrzuconej przez nią dwukrotnie piłeczki pingpongowej, drogą wyrzuconego przez Arioniego niedopałka papierosa i czerwonej kokardy, którą mu podarowała za jego genialny pomysł grania w ping-ponga bez piłeczki.

To była alternatywa subiektywna. Ale wydarzenia postawiły ich przedtem przed inną alternatywą, której tamta była jedynie pochodną, przed alternatywą konkret-

1) Andrzej Trzebiński: *Aby podnieść różę*. Prapremiera w warszawskim Teatrze im. S. Jaracza „Ateneum” na Scenie 61. Reżyseria Janusz Warmiński, scenografia Ewa Stankiewicz.
2) „Tygodnik Powszechny” nry 7, 8, 9/1956.

nie zobiektywizowaną dziejącymi się wydarzeniami, przed wyborem ideowo-politycznym: faszyzm czy demoliberalizm? „Walka dwóch sprzecznych sił — pisze Trzebiński w eseju „Z laboratorium dramatu” (3) — niekoniecznie musi się kończyć zwycięstwem jednej z nich. Zwyciężyć może siła trzecia. Jaka? Trzebiński daje odpowiedź i w dramacie, i w napisanym po nim wspomnianym eseju. I taką bardziej jednoznaczną odpowiedź daje teatr. Zanim jednak odpowiedź ta padnie, tym czytelnikom, którzy nie znają sztuki Trzebińskiego lub jej realizacji scenicznej, należy się kilka słów informacji wyjaśniającej w zapowiedzianej na początku kolejności: o Trzebińskim — dramaturgu, o jego sztuce, o jej kształcie scenicznym.

O Trzebińskim — dramaturgu, a więc z konieczności zawężającej. Literatura biograficzna i krytyczna o nim i jego twórczości jest wprawdzie ciągle jeszcze dość skąpa, nie jest on jednak w świadomości kulturalnej współczesnych postacią nie znaną. Pisał o nim w swej pionierskiej książce Lesław Bartelski (4), przedstawił jego sylwetkę w „Życiu i Myśli” Zdzisław Jastrzębski (5), który sporo miejsca poświęcił Trzebińskiemu w swych szkicach o twórczości pokolenia wojennego (6), a w r. 1956 ogłosił w wydawanym wówczas przez PAX „Tygodniku Powszechnym” jedyny jego utwór sceniczny „Aby podnieść różę”. Wiersze, artykuły publicystyczne i fragmenty „Dziennika” — najdojrzalszego i najbardziej cennego dzieła Trzebińskiego — drukowane były w „Dziś i Jutro”, w „Kierunkach”, „Życiu i Myśli” i innych czasopismach. „Dialog” opublikował jego dwa eseje teatralne (7) i w tym samym numerze pracę Stanisława Marcza — Oborskiego (8), analizującą porównawczo sztuki teatralne Trzebińskiego i Ewy Pohoskiej. Esej „Pokolenie liryczne i dramatyczne” był również drukowany przed dwoma laty w miesięczniku „Poezja” (9), który zamieścił w tym samym numerze wiersze Trzebińskiego i notę biograficzną pióra Z. Jastrzębskiego. Pisałem o Trzebińskim w szkicu monograficznym o konspiracyjnym miesięczniku literackim „Sztuka i Naród” (10), jak również w okolicznościowych artykułach i wspomnieniach drukowanych w tygodniku „WTK” i w „Słowie Powszechnym”. Informacje o autorze „Aby podnieść różę” ukazały się w wielu pismach w recenzjach z prapremiery tej sztuki. Ten — niepełny przecież — zapis bibliograficzny usprawiedliwia lakoniczność notatki przypominającej o Andrzej Trzebińskim.

Urodził się 27 stycznia 1922 r. w Łomżyńskim, uczęszczał do Gimnazjum im. Czackiego w Warszawie maturę zrobił już w warunkach konspiracyjnych, po czym studiował na tajnych kompletach uniwersyteckich polonistykę i slawistykę, później socjologię. Wiosną 1942 r. wraz z młodym kompozytorem Bronisławem Onufrym Kopczyńskim i swym przyjacielem z podziemnego uniwersytetu Wacławem Bojarskim, początkującym poetą i nowelistą, organizuje pierwsze konspiracyjne czasopismo poświęcone wyłącznie sprawom literatury i kultury pt. „Sztuka i Naród”. Po śmierci dwóch kolejnych redaktorów tego miesięcznika, Kopczyńskiego i Bojarskiego, na wiosnę 1943 r.

- 3) Pierwodruk (powielany) „Sztuka i Naród” nr 2/1943, drukowany w „Dialogu” nr 8/1968.
- 4) Lesław M. Bartelski: *Genealogia ocalonych*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963; s. 336.
- 5) Zdzisław Jastrzębski: *Andrzej Trzebiński*. „Życie i Myśl” nr 4-5/1967.
- 6) Zdzisław Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Państwowy Instytut Wydawniczy — IBL PAN, 1969, s. 265.
- 7) Andrzej Trzebiński: *Dwa eseje o dramacie*. „Dialog” nr 8/1968.
- 8) Stanisław Marcza — Oborski: *Pohoska i Trzebiński. Między groteską a dramatem*. „Dialog” nr 8/1968.
- 9) „Poezja” nr 3/1968.
- 10) St. Edward Bury: *Aby wyrazić swój czas* (W 25-lecie „Sztuki i Narodu”). „Życie i Myśl” nr 4-5/1967.

obejmuje kierownictwo redakcji. Aresztowany pod koniec października tego roku, po krótkim pobycie na Pawiaku został rozstrzelany przez hitlerowców w publicznej egzekucji na Nowym Świecie w Warszawie 12.11.1943 r. Był poetą, publicystą, dramaturgiem, prozaikiem, działaczem kulturalnym, ofiarnym żołnierzem Podziemnej Polski. Zginął mając zaledwie 21 lat, był więc jako twórca raczej wspaniałą zapowiedzią i wielką nadzieją niż dokonaniem i spełnieniem. Część jego dorobku pisarskiego spłonęła w powstaniu. Ale nawet to, co się zachowało, ma trwałą wartość dla kultury polskiej.

ALFABETEM WITKACEGO

Obok wspomnianego już w tym szkicu „Dziennika”, dzieła z pogranicza genialności, oraz jakże niewiarygodnie świeżo i aktualnie brzmiącej w swych wielu — wówczas prekursorskich — postulatach i sformułowaniach publicystyki z zakresu sztuki i kultury, w dorobku pisarskim Trzebińskiego swą rangą ideową i artystyczną dominuje groteska dramatyczna „Aby podnieść różę”. I tu niezbędna dygresja. Otóż Trzebińskiego już w gimnazjum pasjonował teatr zarówno jako gatunek literacki, jak też jako odrębna sztuka; znał stosunkowo nieźle jak na swój wiek światową i polską literaturę dramatyczną. Przekonałem się o tym już podczas pierwszej naszej rozmowy w listopadzie 1942 r., kiedy go poznałem. Właściwie zetknąłem się z nim już wcześniej na jakimś konspiracyjnym wieczorze literackim, wprowadzony tam przez naszego wspólnego przyjaciela, Wacława Bojarskiego, na którym Trzebiński — w obecności m.in. Leona Schillera — czytał swój dramat „Aby podnieść różę”, ale mnie z tego pierwszego naszego spotkania nie zapamiętał.

Bojarski mieszkał na Bednarskiej, lokal redakcyjny powielanego dziennika konspiracyjnego, który wówczas redagowałem, mieścił się na pobliskiej Furmańskiej. Twórca popularnej piosenki partyzanckiej „Natalia” wpadał więc często do redakcji, od czasu do czasu z cennym materiałem — kolejną swą piosenką, którą z jego zapisu przepisywałem prymitywnie rylcem (nuty!) na woskówce przygotowywanego aktualnie numeru dziennika. Później, kiedy przez pewien czas pracowałem w redakcji również Tadeusz Gajcy, przychodził do nas jego serdeczny przyjaciel Zdzisław Stroiński. Stąd mój kontakt z grupą „SiN”. Kiedyś — z końcem listopada lub na początku grudnia — przyszedł Bojarski z jakąś tam sprawą, ale bardzo się spieszył. „Andrzej na mnie czeka na dole”. Ponieważ numer już zrobiłem, wyszliśmy więc razem. Kiedyśmy się witali, Trzebiński mruknął jakieś nazwisko. „Poznaliśmy się na pańskim wieczorze autorskim, kiedy pan czytał »Aby podnieść różę« — przypomniałem. I już żalowałem tego. Każdy miał wówczas swą „konspiracyjną ambicję”. „Na pamiętam” — dobił mnie Trzebiński i zaczął z ożywieniem rozmawiać z Bojarskim, nie zwracając już na mnie więcej uwagi. Byłem wściekły. Czym mu się zrewanżować za ten podwójny afront? Akurat przeczytałem świeżo jego eseje „Pokolenie liryczne i dramatyczne”, który został przyjęty jako manifest programowy całej grupy literackiej „SiN”. „Ten pański artykuł o pokoleniu lirycznym i dramatycznym to szczeniacka demagogia” — przyciąłem ostro ich rozmowę. Spojrzał na mnie przelotnie, z lekkim zdziwieniem, kąciki ust zadrgały cieniem drwiącego uśmiechu — i powrócił do przerwanej rozmowy z Bojarskim. „A ta cała pańska sztuka — brnąłem dalej mściwie i żałośnie, czując swoją śmieszność, co jeszcze bardziej podniecało moją złość — to tandetna cyrkowa ekwilibrystyka indyferentnego ideowo piękno-ducha”. Przystanął i znowu spojrzał na mnie. Miał zawsze rumieńce, które mu teraz pociemniały, kąciki ust zadrgały, lecz nie była to już tylko drwina. Jedynie w oczach było to samo zdziwienie. Włączył się Bojarski, który był mistrzem rozładowywania napięć przekraczających granicę dyskusji czy polemiki jakimś zręcznym dowcipem czy łagodną kpina. Ale ingerencja Bojarskiego nie dotarła do jego przyjaciela. „Pan

nie nie zrozumiał ani z mego eseju, ani z mojej sztuki" — powiedział gwałtownie, nie próbując nawet hamować narastającej pasji. Czułem, że zagalopowałem się, ale na odwrót jest już za późno i trzeba będzie bronić pozycji, które sam uważałem za stracone. Bo sztuką byłem zafascynowany, chociaż miałem zastrzeżenia co do jej klarowności ideowej; miałem też co prawda zastrzeżenia co do przeciwstawiania liryki dramatowi, przedwojnemu — generalnie sprostowanemu przez autora eseju — pokoleniu lirycznemu, które posyłał na emeryturę, wstępującego, wojennego „pokolenia dramatycznego”, słowa — czynowi, czyn — kontemplacji. Jako krytyk teatralny z pewnym już przedwojennym doświadczeniem dopatrywałem się jednak w tym eseju wielu bardzo trafnych, słysznych, a niekiedy odkrywczych sformułowań, hipotez i konkretyzacji dotyczących dramatu, które miały się wyrazić w sposób już dojrzały i niekiedy prekursorski w drugim głośnym eseju Trzebińskiego pt. „Z laboratorium dramatu”. I chyba wtedy właśnie w tej naszej gwałtownej dyskusji, nacechowanej obustronnie agresywnością, niekiedy złą wolą i chęcią urażenia przeciwnika, zaczęły się — być może — konkretyzować tezy napisanego w kilka miesięcy później wspomnianego drugiego eseju. Wtedy też udało mi się chyba znaleźć klucz do sztuki „Aby podnieść różę” oraz do osobowości jej autora. Kiedy brnąć ciągle w zacierzawienie w niesprawiedliwych sądach i ocenach, zakwalifikowałem jego sztukę jako „popłuczyny po Witkacym”, zapytał spokojnie, czy znam Witkacego. Pytanie było kłopotliwe, bo — poza dwoma sztukami — znałem raczej obiegowe sądy o nim, oczywiście negatywne, niż jego twórczość dramatyczną „na wariackich papierach”, jak to się wtedy określało. I wówczas Trzebiński zmiażdżył mnie zupełnie, a jednocześnie zaimponował nie tylko zdumiewającą jak na tamte czasy i jego wiek znajomością twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, ale jednocześnie — przy widocznej fascynacji jego twórczością i osobowością artystyczną — jej wnikliwą i dojrzałą analizą krytyczną, dystansującą się wobec niej. „Wziąłem z Witkacego — tak mniej więcej brzmiało to istotne dla sztuki Trzebińskiego wyznanie — jedynie jego alfabet, przy pomocy którego wypowiadałam rzeczy absolutnie własne”

Chociaż nie szczędził słów przykrych, ostrych, niekiedy wsgardliwych (nie lubił dziennikarzy w ogóle, a tych „z przedwojennym stażem” w szczególności, zarzucając im schematyczność, płytkość, zadufanie), byłem niemal szczęśliwy: udało mi się zmusić go do dyskusji ze mną. Próbowałem oderwać się od tego nieszczęsnego Witkacego, którym mnie pograżał, i wysterować rozmowę na inne tematy dramaturgiczno-teatralne, w których czułem się znacznie pewniej i, jak mniemałem, miałem przewagę nad moim adwersarzem. Zapytał mnie wówczas, czy napisałem lub próbowałem napisać chociaż jedną sztukę teatralną, a kiedy zaprzeczyłem, przytoczył mi znaną fraszkę Boya (którego zresztą nie cierpiał, mimo że go niekiedy cytował) o krytyku i eunuchu. Okazało się jednak, że nie chodziło mu wcale o powiedzenie mi jeszcze jednej impertynencji, zwłaszcza że obcy mu był ten rodzaj „intelektualnej argumentacji”. Było to po prostu przejście do bardzo interesującego wyznania, że od dawna interesuje go teoria teatru, nie chciał jednak konkretyzować i uogólniać własnych przemyśleń i sądów, dopóki sam nie napisze sztuki, która dałaby podstawę do takich teoretycznych uogólnień, postulatów i hipotez. A więc głoszona przez grupę „SiN” priorytetowa i aprioryczna pozycja „czynu” przed wtórnym „słowem”, jedność działania i myśli, praktyki i wypływającej z niej teorii. Znalazło to jeszcze pełniejsze potwierdzenie w przypominanym już tu drugim eseju Trzebińskiego pt. „Z laboratorium dramatu”.

O DYKTATORACH OPÓWIASTKA FILOZOFICZNA

Tu jednak — wbrew podanemu na wstępie planowi tego opracowania — trzeba zrezygnować z chronologii zapowiedzianego opisu (o Trzebińskim — dramaturgu, o jego sztuce, o jej scenicznej realizacji) i prowadzić rzecz dalej „symultanicznie” (mó-

wić językiem teatru) i paralelnie we wszystkich trzech płaszczyznach: Trzebińskiego teorii dramatu, wyprowadzonej z pisarskiej praktyki i ukoronowanej realizacją sceniczną, jak również w dwóch równoległych i przenikających się planach — treściowym (ideowym) i formalnym (artystycznym).

Zacząć trzeba jednak od streszczenia sztuki, co — w wypadku „Aby podnieść różę” — jest zabiegiem równie koniecznym, co beznadziejnym. Beznadziejnym, bo jej anegdota literacka jest wielokondygnacyjną metaforą. Może jednak takie „streszczenie” okaże się przydatne, jeśli nie w planie treści, to chociaż w planie formy.

Otóż akcja sztuki rozgrywa się w hotelu „Maroko” w nie określonym bliżej kraju, w którym wybuchła „rewolucja” (cudysłów jest tu niezbędny, bo to, co się dzieje za oknem pokoju, można określić również dobrze jako „rewoltę” i takiej zmiany w stosunku do tekstu dokonał właśnie teatr „zamachu stanu”, „przewrotu” itp.). W salonie rekreacyjnym zebrało się międzynarodowe towarzystwo: Ralf Arioni — „profesor czy może docent socjologii”, jego kochanka Riza Oblivia — „dziewczynka stanowczo lekkich obyczajów, nudystka”, mistrz świata w szachach Pablo Garpadatte oraz champion wagi ciężkiej bokser Ernst Kangar. Garpadatte i Kangar grają z nudów w ping-ponga, Arioni i Riza z nudów przyglądają się im, przy czym z nudów toczy się ogólna rozmowa na temat pozostawiania w tyle historii w stosunku do świadomości współczesnych, charakteru rozgrywającej się za oknami hotelu rewolucji, relacji między zwycięstwem i prawdą, potencjalnych możliwości rewolucji itp. Każdy z uczestników tej rozmowy ma do niej i do treści, jakich dotyczy, inny stosunek: dla Arioniego jest to intelektualna żonglerka, Garpadatte i Kangar odbijają aksjomaty Arioniego jak piłeczkę pingpongową, jedynie Riza przeżywa naprawdę zarówno treść rozmowy, jak jej „rewolucyjny kontekst” za oknem, i to niemal wyłącznie w planie emocjonalnym. Drażni ją więc, że „w takiej chwili” tamci grają w ping-ponga, dlatego chwytą piłeczkę (z napisem „Champion”) i wyrzuca za okno.

I w tym właśnie momencie zaczyna się „ten pingpongowy bezsens”, który „bezsensowniej potwornie”, jak mówi Riza, gdy nerwy zaczynają odmawiać jej posłuszeństwa. Wyrzucenie piłeczki jest zawiązkiem intrygi tej absurdalizującej mądrej tragifarsy, jak też jej pierwszą kulminacją dramatyczną. Gracze są wściekli, każdy uważa się za potencjalnego zwycięzcę, a to była już ostatnia piłeczka. I wówczas Arioni znajduje wyjście: skoro gra się w szachy bez szachów, można więc grać w ping-ponga bez piłeczki. Propozycję Arioniego przyjmuje z aprobatą szachista Garpadatte („Przecież zawsze gra się w ping-ponga bez piłeczki, samą intuicją. Piłeczka jest odstępstwem pingpongistów na rzecz publiczności, jest (...) dekoracją”), przekonuje się też do niej jego partner Kangar. Ale zafascynowana jest tym pomysłem przede wszystkim Riza, która w dowód uznania wręcza Arioniemu odpiętą od włosów czerwoną „perversyjną kokardę”, jak ją określa autor w didaskaliach (w teatrze jest różowa wstążka). Arioni: „Ta moja róża ma taki cudowny zapach” (wacha z nieuwagą kokardę).

Zanotujmy więc w pamięci: piłeczka, brak piłeczki, „róża” — „streszczajmy” akcję dalej. W pokoju, w którym toczy się akcja, zjawia się postać piąta: windziarz, pikolak. Zadzwoił na niego Arioni, by się dowiedzieć, co właściwie dzieje się „za oknem”. Wraz z windziarzem wkracza do pokoju właśnie to „za oknem”: rewolucja, a może rewolta, a może przewrót, a może zamach stanu, a może bunt, a może powstanie, a może zamieszki; każde z tych określeń może przecież wyrażać różne treści w zależności od aktualnego kontekstu ideowego, społecznego, politycznego, a czasem od ostatecznego wyniku, bo to zwycięzcy wpisują do historii znak jakości tej drogi, na której zdobyli władzę.

Otóż nasi znajomi dowiadują się od windziarza, że wybuchła rewolucja i że zwycięstwo w niej odnosi Deromur Ilfare, „dyktator in potentia” (jak go określa autor). Windziarz recytuje też „program ideowo-polityczny” Deromura; jest to zlepek nacjonalistycznych sloganów i frazesów maszynizmu, wyrażony pseudonaukowym bełko-

tem. Powtórzy to „credo” Bazarra, „prawa ręka” dyktatora, a w końcu on sam, zabieg bardzo trafny i w planie formalnym (punktowanie groteski), i ideowym (kompromitacja faszystów).

Z wejściem Bazarry sytuacja dramatyczna zagęszcza się. Zaczyna funkcjonować dramatycznie wyrzucona przez okno piłeczka pingpongowa z napisem wytwórni piłek „Champion”. Trzeba tu wyjaśnić, że obok Deromura Ilafre pretendentem do władzy jest drugi „dyktator in potentia”, tajemniczy Wozub Teneroit; Deromur i jego ludzie wiedzą o istnieniu groźnego rywala, nie mogą jednak trafić na jego ślad. I to „nić Ariadny”: piłeczka pingpongowa z napisem „Champion” wyrzucona przez okno to niewątpliwie „znak” ludzi Teneroita. Kiedy Bazarra pyta, „kto jest tym championem”, myśląc o napisie na piłeczce, champion boksu Kangar „przyznaje się”, na co uradowany Bazarra: „Jest pan championem, o którym wyrzucono stąd wiadomość”. Kończy się kawiarniane filozofowanie o rewolucji, władzy, prawdzie; rewolucja w swej absurdalno-groteskowej, spotworniałej postaci wkracza do pokoju rekreacyjnego. Kończy się zabawa, kończą się „filozoficzne żarty” socjologa Arioniego. Z faszyzmem żartów nie ma. I z jego tępymi kapralami, którym dano do ręki broń, by zabijali bezmyślnie ludzi, zwłaszcza tych, co myślą. Takim kapralem jest Bazarra. Jemu niepotrzebne nawet żadne śledztwo. On wie. Zanim wszedł do tego pokoju, już wiedział. Całej czwórce grozi śmierć. Nie grozi — jest już przesądzona. Są „zdemaskowaną agenturą” Wozuba Teneroita, „gniazdem kosmopolityzmu”.

Dramatyzm potęguje się, a wraz z nim nasila się absurdalna groteska, kiedy do pokoju wchodzi Deromur Ilfare. Jemu też żadne śledztwo nie potrzebne. On wie. Dyrektor nie może nie wiedzieć wszystkiego. Wie oczywiście z raportu Bazarry. To wystarcza. Ale dyktatorzy mają swoje kabotyńskie fantazje, kabotyńskie gesty i kabotyńskie „chwile słabości”. Ma je też Deromur. Pozwala mówić „skazanym”. I pozwala się wciągnąć Arioniemu w pułapkę: w grę w ping-ponga piłeczką (którą mu wręcza Bazarra), a potem w grę bez piłeczki (po ponownym jej wyrzuceniu przez Rizę). Ale przedtem trzeba się pozbyć drugiego — obok piłeczki — „dowodu winy”, obciążającego tym razem Arioniego: kokardy, w której Bazarra dopatruje się również „znaku” czy symbolu; kokarda pójdzie śladem piłeczki.

W tym miejscu — znowu dla pamięci — trzeba będzie poszerzyć poprzedni zapis: piłeczka na stole pingpongowym, piłeczka wyrzucona na ulicę (jest — nie ma) oraz „róża” we włosach Rیزی, „róża” w bułonerce Arioniego, „róża” wyrzucona na ulicę (jest — nie ma). Ten zapis okaże się przydatny i w planie formalnym (jako punkt wyjściowy do eseju Trzebińskiego „Z laboratorium dramatu”, zwłaszcza do jego teorii o „dramatycznym sensie rzeczy”), i w planie ideowym (metaforyczna wieloznaczność piłeczki i kokardy).

Wracamy do akcji sztuki. Jej absurdalizacja nie osiągnęła jeszcze apogeum, ciągle się potęguje. Wchodzi do pokoju Wozub Teneroit, drugi „dyktator in potentia”, przywódca demoliberałów, konkurent Kangara do przejęcia władzy — najlepiej napisana i zagrana scena sztuki, decydująca o jej zdecydowanie groteskowym charakterze. Spiętrzone qui pro quo, potem dyktatorzy dekonspirują się przed sobą, wykazując przy tym absolutną „niemożność” wzajemnego aresztowania się (Kangar: „Dlaczego nikt nikogo nie aresztuje?”) i wyzywając się w epitetach („Figuro retoryczna totalizmu!”, „Jemiolo demokracji!”), wreszcie rozpoczynają grę w ping-ponga bez piłeczki. To już kulminacja. Absurdalność i groteskowość sytuacji w swym zenitowym natężeniu uderzy w najwrażliwszego z „więźniów”, w Rizę. Próbowala działać, bronić się w ten sposób przed poddaniem się absurdowi: wyrzuciła dwukrotnie przez okno piłeczkę. Ale absurd trwa. Co jeszcze można zrobić? Riza woła z determinacją do Arioniego: „Tam rewolucja, a tu oni, dyktatorzy... Ralf, to jest ponad siły kobiety... Spotęguję ci tę groteskowość i nowoczesność do maksimum... Piłeczka, papieros, kokarda moja wyrzucona przez okno, to jeszcze nic, Ralf...” (skacze przez okno).

Tylko Ralf Arioni to dostrzega. („To przecież ostatnia moja miłość”). Absurd trwa dalej. Dyktatorzy w absolutnym zapamiętaniu rozgrywają bez piłeczki swój mecz pingpongowy. Nie wytrąci ich z tego przybycie Bazarry z meldunkiem o zwycięstwie odniesionym przez ludzi Deromura.

Władza leży na ulicy. Arioni podejmuje decyzję: zostanie dyktatorem, za jakiego uznał go już Bazarra. Wyjdzie wraz z nim na ulicę, „aby podnieść nieprawdziwą różę”.

O tym już było w motcie i na początku tego szkicu. „Streszczenie” sztuki zakończono. Można teraz dokładniej przyjrzeć się ludziom i rzeczom oraz ich dramatycznym uwarunkowaniom i relacjom w kontekście dokonanych przez Trzebińskiego po napisaniu sztuki teoretycznych uogólnień.

NADAĆ RZECZY SENS DRAMATYCZNY

„Nadać rzeczy sens dramatyczny”. Można by to napisać bez cudzysłowu, przypominając chociażby tylko dwa rekwizyty ze sztuki Trzebińskiego: piłeczkę i kokardę — „różę”; pierwszy organizuje akcję, drugiego użyto do ideowej pointy.

Oglądamy często w kinie lub telewizji filmy rysunkowe, w których występują wyłącznie rzeczy. Mówimy: pomysłowe, pełne fntazji, częściej — zabawne. To wówczas, gdy twórcy filmu uda się wymyślić dla „ożywionych” rzeczy jakiś ich własny świat. To nas jednak tylko interesuje. Zdarza się też, że taki film rysunkowy angażuje nas nie tylko intelektualnie, ale i emocjonalnie. Już wiemy, jakiego zabiegu dokonał twórca: antropomorfizacji rzeczy. Zabieg odwrotny wobec stosowanej np. w pantomimie, balecie, niekiedy w teatrze lub filmie — reifikacji człowieka.

Nie o to Trzebińskiemu chodzi. I tu wyjaśnienie tego cudzysłowu na wstępie. „Nadać rzeczy sens dramatyczny” — to cytat z jego eseju pt. „Z laboratorium dramatu”. Wiemy już ze sztuki, o jaki „sens dramatyczny” mu chodzi i w jaki sposób to uzyskać: poprzez dramatyczne relacje i wzajemne uwarunkowania ludzi i rzeczy. We wspomnianym już wielokrotnie i tu jeszcze raz przywołanym eseju, w podrozdziale, którego tytuł nawiązuje bezpośrednio do napisanej przedtem sztuki („Człowiek i piłeczka pingpongowa...”), Trzebiński pisze:

„Bywały dramaty pozostawionych samym sobie i dramaty ludzi przeciwstawionych fatalizmom. Nie odczuwano natomiast konieczności zawiązania dramatu, w którym partnerami byłiby: człowiek i rzecz. Można na to patrzeć jako na dziwactwo i ekstrawagancję, ale można także odszukać w tym głębsze dno filozoficzne i wielkie gordium dramatu”. Trzebiński ukazuje w dużym skrócie „dramatyczną karierę” rzeczy w dramaturgii, po czym stwierdza: „Ale całe to dostrzeganie rzeczy podobne było dostrzeganiu szyby, przez którą oglądamy jakiś krajobraz. Rzecz pozostawała samym medium sił, znaczeń sensów wyższych i bardziej tajemniczych. Siły te i znaczenia w rzeczy się wprawdzie objawiały i językiem rzeczy mówiły, ale nie znaczy to bynajmniej, aby tym samym rzecz dramatyzowała i stawiała się partnerem w jakiejś walce. I tu możliwości, a zatem i konieczności współczesnego dramatu: nadać rzeczy sens dramatyczny”.

I dalej: „Rzeczy są tajemniczymi akumulatorami wartości: złych i dobrych. Ludzie, wiążąc się z rzeczami, kontaktując się z nimi — zaczynają świecić. Rzeczy narzucają nam swoje wartości i wyzywają nasze. Konflikty wiszą w powietrzu i tylko po nie sięgnąć...”

Problem: człowiek — rzecz ma jeszcze inne aspekty. Człowieka można by traktować jako proces stwarzania dopiero wartości, a rzecz jako stan wartości stworzonych już. Dualizm człowieka i rzeczy to mniej więcej ten sam dualizm, co rzeczywistości zastanej i stwarzanej, będącej i stającej się”.

I jeszcze jedno szczególnie interesujące stwierdzenie, poszerzające praktyczne możliwości Trzebińskiego teorii „udramatyzniania rzeczy” (co wcale nie jest jedno-

znaczne np. z „reifikacją dramatu”, zabiegiem z zasady ahumanistycznym); „Człowiek — w rezultacie — jest także trochę rzeczą. Dramat rzeczy i człowieka może się rozgrywać nie tylko na zewnątrz: na dramat taki starczy sumienia ludzkiego. I w sumieniu własnym walczyć może człowiek jako prąd stawania się, jako proces narastania, jako potencjał — i człowiek jako rzecz ustanowiona, skończona i zastana”.

Mamy tu więc do czynienia z dwiema funkcjami dramatycznymi rzeczy i z dwiema ich postaciami. Najpierw jeszcze o rzeczy „dosłownej”. Piłeczka organizuje akcję. Nie tylko piłeczka, także jej brak. Ale to tylko jedna jej funkcja dramatyczna. Bo piłeczka pingpongowa pełni również funkcję wieloznaczonej metafory. Odbija się od rakiet graczy jak różne slogany, pojęcia, hasła, którymi żonglują bohaterowie sztuki Trzebińskiego: historia, naród, prawda, zwycięstwo, nowoczesność, rewolucja. Każdy z graczy serwuje, odbiera i odbija te pojęcia inaczej, pod innymi kątem, z różną wreszcie siłą i z różnym stopniem zaangażowania. Czy piłeczka jest potrzebna, niezbędna? Czy na „każdym szczepku”? Garpadatte mówi, że jest ona „odstępstwem pingpongistów na rzecz publiczności”. Można rozgrywać partię bez tej metaforycznej piłeczki odrzucając cały balast sloganów i haseł. Pozostaje wówczas „naga gra”, gra dla gry jak „sztuka dla sztuki”. To nie dyktatorzy ją wymyślili. To filozofujący żongler Arioni ją podsunął, z miejsca dorabiając dla niej „ideologię”. Dyktatorzy byli zbyt ograniczeni, by dostrzec tę pułapkę, i zbyt prymitywni, by „smakować” samą grę. Byli „rzeczą” w tej szerszej pełniejszej interpretacji z eseju Trzebińskiego. Gotowym, „zamrożonym” produktem.

„Przez człowieka: żwawego i inteligentnego demoliberała trzeba przepuścić jakieś ogromne, o wysokim napięciu prądy zbiorowych dążeń. Natchnień. Mitów. Prądy, które by naładowały człowieka wielkimi siłami. Trwałymi. Dodatnimi albo ujemnymi. Tak aby istotnie mogły się zawiązać wielkie antagonizmy ludzi o napięciach innego znaku”.

Żeby uniknąć nieporozumień, jako że Trzebińskiemu naklejano po wojnie różne etykiety do faszystowskich włącznie (jemu właśnie, autorowi jednego z najostrzejszych w literaturze polskiej antyfaszystowskich pamfletów scenicznych!): dotyczy to budowy dramatu i kształtowania konkretnych postaci scenicznych. Trzebiński nie przepuścił tych galwanizujących „prądów o wysokim napięciu” przez powołanych przez siebie dyktatorów; dla zabawy jedynie poraził ich rękami Arioniego — słabutkim parowoltowym prądem groteskowego absurdu. Po to, by chociaż na chwilę przestali być „rzeczą”, by zaczęli się znowu stawać. Ale na krótko. To właśnie ten mecz pingpongowy bez piłeczki. Lecz tylko na chwilę. Zaświecili — nie swoim — światłem i zgaśli, pogrążając się znowu w „rzeczy”: śmieszne marionetki, wykonujące śmieszne, bezsensowne ruchy.

I jest rzecz — Riza. Dana, gotowa, ukształtowana, bez żadnych tendencji i szans wyjścia poza ten stan. „Dziewczynka stanowczo lekkich obyczajów, nudystka”. Dodajmy: wręcz idealny, lecz słabo izolowany „przewodnik prądu”. Prądów. Jest pod miażdżącym ciśnieniem: sytuacji na zewnątrz (która przedłuża się potem o sytuację w pokoju rekreacyjnym, nie przestając być „zewnętrzną”) i filozofowania Arioniego, którego uważa za „Sokratesa”. Mówi do Obliwii o tej „sytuacji z zewnątrz”. „Riza, czy ty wiesz, co może w ogóle być? Czy myślałaś kiedy o tym, jakie to groźne i wspaniałe, że właśnie może być wszystko! Riza, co? Koniec świata? A jeżeli początek? A jeżeli choćby początek naszego życia w prawdziwym świecie?”

To ten prąd wysokiego napięcia. Część energii zmagazynowała się, Riza jest nim naładowana. Mówi o rewolucji (znacznie później): „Przecież to jest jakby jeszcze jedno stworzenie świata”.

Tak myśli i mówi Arioni? Riza? Trzebiński? Dlatego szkoda, że w wersji teatralnej „rewolucję” zastąpiło się przez „rewoltę”. Ten dwudziestoletni — kiedy pisał

sztukę — chłopak zafascynowany był wizją rewolucji, dostrzegał czy przeczuwał jej nieograniczone wspaniałe możliwości. I jak niewiele przed nim — umiał to wyrazić.

IRONIA CZY NADZIEJA?

Arioni jest lepiej niż Riza „izolowany” czy nawet „impregnowany” na różne prądy współczesności sceptycznym relatywizmem. On jeden zauważy ciemność po tym „zwarciu” u Rizy. On jeden je odczuje. Jest jednak pojemnym kondensatorem.

Właśnie: jak to jest z tym Arionim? Czy tylko mądry sceptyk i ironista? Jak Trzebiński? Czy i przez niego — jak przez autora sztuki — nie przechodziły „jakieś ogromne, o wysokim napięciu, prądy zbiorowych dążeń”?

Trzebiński odrzuca — w sztuce i w swej działalności i twórczości — i faszizm, i demoliberalizm. Pierwszy jest nieludzki, drugi jest bezsilny wobec pierwszego. „Nie totalizm. Nie demoliberalizm. I nie sztuczne ich skrzyżowanie” — pisze w cytowanym parokrotnie eseju „Z laboratorium dramatu”. Jest to wprawdzie odpowiedź na pytanie, „jaki w końcu ustrój jest ustrojem dramatu?”, ale nie tylko o dramat przecież mu idzie. Daje odpowiedź na to pierwiastkowe pytanie:

„Ustrój, którego wartość polityczno-socjalna polegałaby na otwarciu przed człowiekiem maximum możliwości życiowych, drogi na sam szczyt życia”. Ten przyszły („nowo zarysowujący się, tworzony dopiero”) ustrój nazywa Trzebiński uniwersalizmem. Nie miejsce tu na bliższe precyzje filozoficzne tego pojęcia i systemu (dalekiego jeszcze od pełni, bo nie budowała to była, a fundament dopiero solidny), którego był współtwórcą; system ten jednak jest dość pojemny, by zmieścić się w nim ustrój znany nam z autopsji powojennej lub niektóre jego istotne elementy. Bo to pewne, że myślał o ustroju idealnym. Był przecież tylko poetą i początkującym filozofem. Nie mógł być jeszcze politykiem. Na to był o wiele za młody i miał o wiele za mało doświadczenia.

W czasie wojny dojrzewało się szybko, co prawda, bardzo szybko i pod jej bezpośrednim ciśnieniem kształtowały się poglądy. Jak chociażby ten o potrzebie „mocnego dobra”. Bezsilne dobra miażdżone przez faszystowskie wszechzło — oto była lekcja historii i polityki. Mocne, aktywne dobro, które umie nie tylko przeciwstawić się niszczącej sile zła, ale je zmiażdżyć, zniszczyć — oto jedna z tez ideowych tamtego czasu, czasu Trzebińskiego, głoszona przez ówczesnego komendanta głównego i ideologa Konfederacji Narodu, Bolesława Piaseckiego. W Trzebińskim było tyleż opozycji (niekiedy z pogranicza buntu), co i fascynacji osobowością i ideologią przywódcy KN-u. Tezę „mocnego dobra” uznał za własną. Czy mogła być wówczas inna? Stąd tak bezlitośnie obszedł się ze swym „demoliberałem” Wozubem Teneroitem, stawiając niemal znak równości między nim a drugim „dyktatorem in potentia”, faszystą Deromurem Ilfare.

Czy tylko „mocne” dobro? Także i mądrość. To jasne. Więc — teoretycznie — znalazł w zakończeniu swej sztuki alternatywę. A w praktyce? Czy tą alternatywą jest Arioni? Sceptyk? Ejże! Jeśli uważnie śledzimy tekst sztuki (w lekturze, na scenie), jedno będzie niewątpliwe: Arioni jest człowiekiem, który wiele zrozumiał i rozumie, a zawsze i wszędzie, w każdej sytuacji i okoliczności chce, stara się, usiłuje, ma dobrą wolę zrozumieć wszystko i wszystkich. Również przeciwników. W sztuce — tak jak w wypadku Trzebińskiego — edukacja polityczna dokonywała się szybko, gwałtownie, dojrzewało się niekiedy w ciągu godziny, minuty. Arioni nie jest graczem. Czy pociąga go władza podobnie jak rewolucja, w wyniku której „może być wszystko”? Kiedy mówi o tym do Rizy, odrzucając na chwilę wygodny szlafrok sceptycyzmu, wyznaje ze zdumiewającą u niego determinacją: „Dość już tego spoglądania na szyby... To przestarzałe życie może nas w końcu dopędzić i wtedy my, Riza, my nad nim...”

zapanujemy... Wtedy mogę być... nawet... dyktatorem". To jest na początku sztuki, kiedy to „z zewnątrz” jest jeszcze nieokreślone, mgliste, niegroźne. Ale wyznanie padło już wówczas.

I przychodzi kulminacja. Ostatnia scena. Między cytowaną a tą wiele zaszło. I za oknami, i w pokoju rekreacyjnym, i — w Arionim. Była też na początku aktu trzeciego ważna rozmowa z Riza, coraz słabiej izolowaną na sytuację.

„RIZA: Po co żyć w ogóle w świecie, w którym dyktatorami są tacy ludzie? (wskazuje na Deromura).

ARIONI: Tacy? No?

RIZA: To znaczy ludzie z operetki.

ARIONI: Ach, Riza, bo on właśnie zrozumiał, że aby historia przestała być operetką — on sam musi się stać operetkowy. To człowiek, który zrozumiał nie tylko niegroźność śmieszności, ale jej nieuniknioność...

RIZA: Mnie nie chodzi o grę... Mnie chodzi o wszystko... O to powtarzanie całej swojej ideologii bezmyślnie i aż groteskowo, o zamienianie ideologii narodu w slogan.

ARIONI: Riza, mnie też chodzi o tę jego argumentację narodu, o to stworzenie z ideologii jakiegoś społecznego refrenu i (...) żeby wszyscy powtarzali ten refren właśnie. Lekkoomyślnie czy nawet żartobliwie, refren, który pomaga jednak w wykonaniu historii, tak jak piosenka rytmiczna przy pracy”.

Wyrozumiałość? Czy mądrość przyszłego cynicznego taktika? Czy też może jedynie ironia?

Arioni nawiąże do „ideologii jako refrenu społecznego” w ostatniej scenie sztuki. Kiedy Garpadatte na widok Bazarry uznającego w Arionim swego nowego zwierzchnika pyta Arioniego, „co to wszystko znaczy”, ten odpowiada:

„Schodzę, aby podnieść nieprawdziwą różę, która musi gdzieś leżeć w pobliżu ciała biednej, naiwnej Rize. Ale na to, by móc to uczynić, muszę się stać człowiekiem, którego biorą wszyscy żartobliwie jako twórcę refrenów społecznych i którego jednocześnie słuchać nie chcą, ponieważ sami w coś tam jeszcze wierzą. Stać się muszę dyktatorem, mistrzu”.

Gorycz polityka, który podjął decyzję przejęcia władzy, czy też ironia uczonego, kpiącego z siebie polityka? A może maska? A może po prostu tylko gorzka ironia człowieka, który zamiast zostać dyktatorem po śmierci Rize odnalazł w sobie poetę? Ta „nieprawdziwa róża” — czerwona „perwersyjna” kokarda z włosów Rize, wyrzucana po piłce, a przed Riza, za okno — to symbol miłości, symbol władzy, czy tylko gest ironisty?

Zmieniając nieco ostatnie słowa Arioniego teatr sugeruje, że chodzi o symbol władzy. Taki wybór i taka interpretacja są uzasadnione. Jak każda inna.

Aby podnieść różę... Aby podnieść władzę... Czy chodzi tylko o to, że „władza leży na ulicy” i wystarczy się schylić, by ją podnieść? A może o to również i przede wszystkim o to, aby podnieść władzę wyżej, ponad absurdalne rozgrywki dyktatorów, ponad „refreny społeczne”, na poziom, na którym człowiek znaczy człowiek, naród tylko naród znaczy, a ludzkość — ludzkość. I na którym władza znaczy mądrość i służba człowiekowi, narodowi, ludzkości.

St. Edward Bury